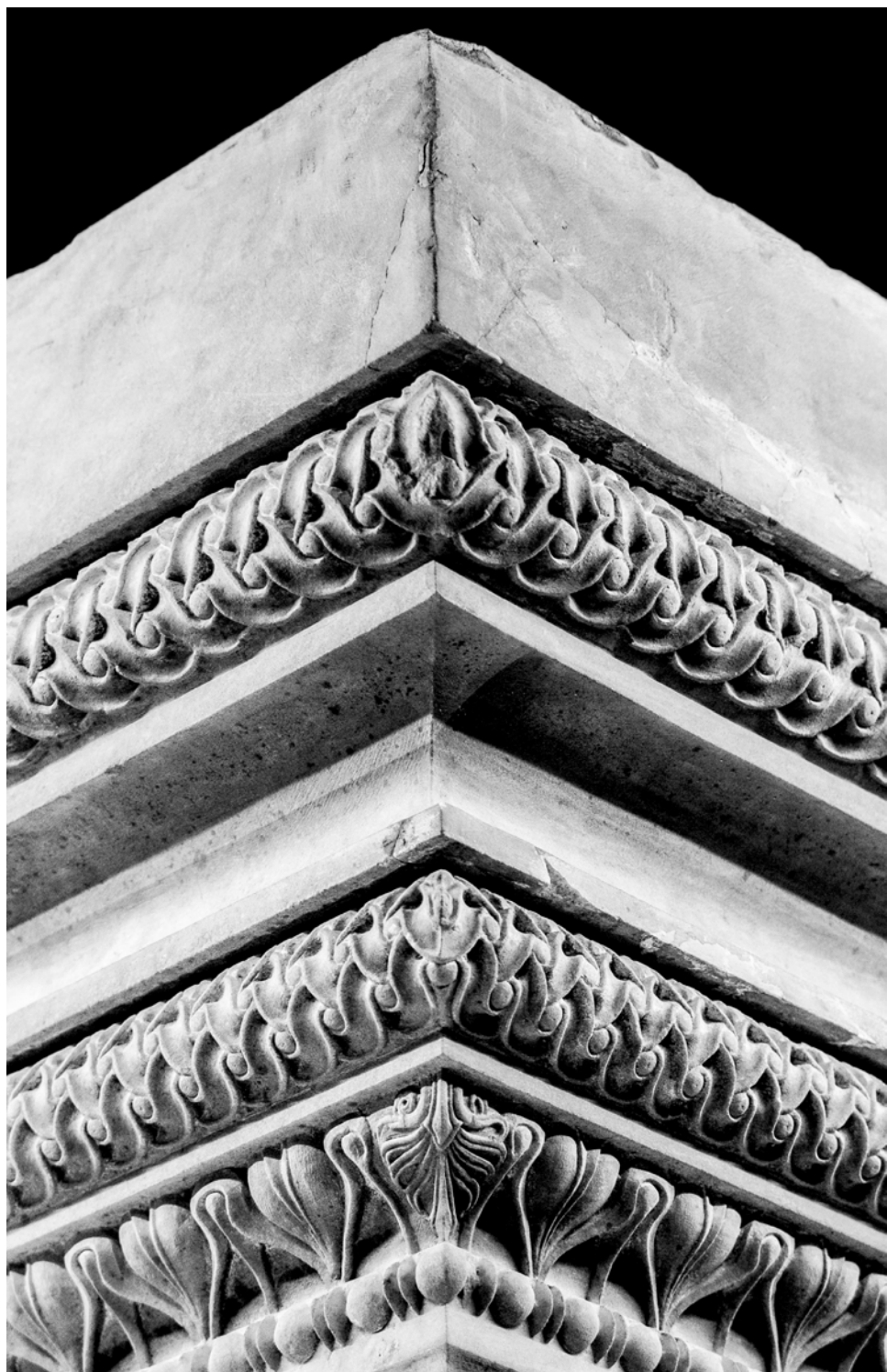




WER IN WINCKELMANNSCHER TRADITION

unverblümt von der
Freiheit des Künstlers in
der griechischen Antike
spricht, gilt in Fachkreisen
heute zumeist als naiv

Freiheit qua Unterordnung

Nikolaus Dietrich

Wer in Winckelmannscher Tradition unverblümt von der Freiheit des Künstlers in der griechischen Antike spricht, gilt in Fachkreisen heute zumeist als naiv. Zu den methodischen Grundüberzeugungen klassisch archäologischer Bildwissenschaft in Deutschland seit ihrer soziologisch-historischen Wende in den siebziger und achtziger Jahren gehört es, dass die griechischen Künstler in ihren gestalterischen und ikonographischen Entscheidungen im Wesentlichen die Wünsche ihrer Auftraggeber und der Käufer ihrer Werke realisierten. Vorstellungen von künstlerischer Freiheit, wie sie für das moderne Künstlerbild konstitutiv sind, gelten schlicht als anachronistisch. An die Stelle der Freiheit der in ihrem gesellschaftlichen Rang eher niedrig stehenden Künstler – körperlich arbeitende ›banausoi‹, Handwerker – trat die Freiheit ihrer Auftraggeber und Kunden aus der Schicht der ›kalokagathoi‹, der ›Schönen und Guten‹. Damit ließ ausgerechnet die Generation der sogenannten Achtundsechziger die Geschichte der griechischen Kunst zu einer Geschichte der herrschenden Klasse werden und stellte die (Kunst-)Handwerker, die ›héros secret[s] de l'histoire grecque‹ gemäß dem bekannten Ausspruch des kommunistischen französischen Althistorikers Pierre Vidal-Naquet,¹ unter den Scheffel.

Diese Lehrmeinung, wonach ›der Künstler‹, wenn es ihn denn überhaupt gab und er – natürlich ›er! – keine reine moderne Projektion ist, jedenfalls nicht frei war, wurde in den letzten zwei Jahrzehnten vor allem außerhalb des deutschsprachigen Raumes wesentlich differenziert.² Wenngleich die reine Lehre vom ›toten Autor‹ in der griechischen Kunst somit gebrochen ist, nähert man sich seiner ›Freiheit‹ nur mit äußerster Vorsicht. Um diese gehemmte Debatte ein Stück weit zu entkrampfen, möchte ich im Folgenden versuchen, für diese Freiheit – ohne Anführungszeichen! – einen klar umrissenen Raum aufzuzeigen. Ich werde mich dabei auf die Vasenmalerei konzentrieren, welche ein Musterbeispiel sowohl für den handwerklichen Charakter griechischer Kunst darstellt als auch für ihre erstaunliche Qualität, Vielgestaltigkeit und kreative Dynamik.

Nikolaus Dietrich (Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie);
nikolaus.dietrich@zaw.uni-heidelberg.de;

© Nikolaus Dietrich 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Zuvor sei jedoch nochmals daran erinnert, was die kategorische Ablehnung der Idee künstlerischer Freiheit in der Antike für die Forschung so attraktiv machte. Die Freiheit der Vasenmaler als bestimmenden Faktor für die konkrete Gestalt und Ikonographie der Bilder auszuschalten, ist für das Projekt historischer Deutung von Bildern³ geradezu maßgeschneidert. Sind die Vasenbilder dem attributionistischen Künstlerdiskurs Beazleyscher Prägung⁴ einmal entzogen, wie es mit der wegweisenden französischen Sammelpublikation der »cité des images« von 1984 passiert war,⁵ werden sie zur beinahe unerschöpflichen Quelle der Mentalitätsgeschichte.

Wenn die Vasenmaler nämlich nur das taten, was »man« sich als Kunde wünschte, können Vasenbilder als ungebrochene Widerspiegelung dessen verstanden werden, was die wesentlichen Interessen und virulenten Themen im gesellschaftlichen Diskurs der Zeit waren. Doch wer ist »man«? Die athenische Käuferschicht von attischer Luxuskераmik wird sich zwischen Archaik und Klassik, Tyrannis und Demokratie des sechsten und fünften Jahrhunderts vor Christus kaum verändert haben, ebenso wie die Kontinuitäten in den wesentlichen Interessen der Elite gegenüber den Veränderungen deutlich überwiegen.⁶ Vor allem aber: Weder die Vasenmaler noch die Käufer können wir nach den Gründen ihrer Vasengestaltungs- beziehungsweise ihrer Kaufentscheidung fragen. Die Vasen selbst dagegen können wir uns angucken.

Die Schale: Herrin im Gefüge der Unfreiheiten

Eine sogenannte Kleinmeisterschale⁷ aus der Heidelberger Antikensammlung, die um 550 vor Christus in Athen getöpft und bemalt wurde, soll im Folgenden als Leitbefund dienen, um der Freiheit der Vasenmaler auf die Spur zu kommen. Die Außenseiten tragen, wie für Schalen diesen Typs üblich, statt eines Bildfrieses einen Schriftzug; hier die ausgesprochen häufig zu findende Inschrift »chaire kai piei eu«, »Freue Dich und trinke ordentlich!«, mit der die Schale dem Trinker⁸ einen Gruß entbietet und ihn zum Trinken ermuntert (Abb. 1).⁹ Dass der gleiche Schriftzug auf der gegenüberliegenden Außenseite wiederholt wird, ist definitiv kein Ausweis von Gestaltungsfreiheit seitens des Vasenmalers. Stattdessen stellt der Vasenmaler seine Beherrschung der Kulturtechnik des Schreibens, die es ihm im Prinzip ermöglichen würde, seinen eigenen Botschaften Gehör zu verschaffen, ganz in den Dienst der Schale. Der Töpfermaler¹⁰ überlässt seine Stimme der Schale, um diese Einladung zum Trinken auszusprechen. Man könnte auch sagen: Der Schriftzug auf der Schale wiederholt die Botschaft des Gastgebers an seine Gäste. Bedenkt man, dass Schalen beim griechischen Gelage auch zwischen den einzelnen Gelageteilnehmern herumgereicht wurden, so fügt sich der Schriftzug auch noch reibungslos in eine andere Kommunikationssituation ein. Im Akt des Weiterreichens der Schale sprechen sich die Gelageteilnehmer mit diesem einladenden Gruß auch untereinander an.¹¹ Kurz gesagt: Der Schriftzug und die darin enthaltene Botschaft verbleiben ganz im geschlossenen, sozial homogenen und elitären Kommunikationsraum der Symposionsgemeinschaft.



Abb. 1: Attisch-schwarzfigurige ›Kleinmeisterschale‹ um 550. Heidelberg, Universität: Außenseite

War der Töpfermaker dieser Schale also eine Funktion der Wünsche der Symposiasten wie auch der potenziellen Käufer seiner Produkte, mithin das Instrument¹² von deren Freiheit? Die Antwort kann hier – vorläufig zumindest – nur ›ja‹ lauten. Vorläufig, da es, wie ich gerne zeigen würde, eine andere, präzisere Weise gibt, die gestalterischen Abhängigkeiten zu fassen, denen der Töpfermaker unterliegt. Dafür kurz ein Blick auf die andere Seite der Produzenten-Konsumenten-Beziehung.

Wie frei sind eigentlich die Symposiasten im Umgang mit ihren Schalen? Wie in rezentener Forschung hervorgehoben wurde,¹³ erweist sich eine Trinkschale von solch ausladender Form als ziemlich präskriptiv bezüglich des Trinkverhaltens ihrer Nutzerinnen und Nutzer; vor allem, wenn man mitbedenkt, dass man gemäß verfeinerter Sitte eine derartige Schale am Fuß zu fassen und zum Mund zu balancieren hatte, um dann am Wein mehr zu nippen als tüchtige Schlucke daraus zu trinken. Die scheinbar so unge-trübt positive und auffordernde Willkommensbotschaft »chaire kai piei eu«, die standardmäßig auf Kleinmeisterschalen zu finden ist, ließe sich durchaus auch im Hinblick auf den präskriptiven Aspekt der Schale für die Trinker und ihr Verhalten lesen; dies, insofern das »piei eu«, »trinke gut!«, sowohl die semantischen Schattierungen von »nimm einen ordentlichen Schluck!« als auch von »trinke ordentlich und nicht maßlos!« anbietet.

Die Inschrift bringt letztlich auf den Punkt, worum es bei einer guten Weinschale geht. Sie soll ein Instrument der Freuden des Gastmahls sein, welches das ›gute Trinken‹ ermöglicht, insofern man aus ihr zwar gut trinken, aber nicht bechern kann. Die Schale würde somit »chaire kai piei eu« sagen, auch ohne dass dies darauf geschrieben

stünde. In der Schale kondensiert sich eine bestimmte Ethik des Trinkens, die technisch für die Produzenten der Schale und deren Nutzer gleichermaßen bindend ist – einmal bezüglich der Technik der Herstellung, ein andermal bezüglich der Technik der Benutzung.

Damit noch einmal zurück zur oben gestellten und vorläufig positiv beantworteten Frage, ob der Töpfermacher dieser Schale eine Funktion der Wünsche der Symposiasten ist. Produzenten und Konsumenten sind beidseitig an die Schale, die weder ›irgendwie‹ gemacht werden will noch ›jegliches‹ mit sich treiben lässt, gebunden. Es wäre daher angemessener, die Einschränkungen der gestalterischen Freiheit, denen der Töpfermacher unterliegt, auf die Schale mit ihrer spezifischen Morphologie und Affordanz zu schieben anstatt auf deren Käufer; dessen geheimer Wunsch mag zuweilen ja möglicherweise doch eher das Bechern als das Nippen gewesen sein. An die Stelle des unbestimmten ›man‹ des Kundenwunsches möchte ich also den materiellen und konkreten, gleichzeitig aber ideologisch nicht neutralen Gegenstand der Trinkschale selbst setzen. Die Trinkschale ist es, die sowohl die Freiheit des Künstlers als auch die Freiheit des Symposiasten einschränkt und die deren jeweiliges Handeln in bestimmten Bahnen hält.

Immergleiche Schalen und ihre Überraschungsmomente

Nun zeichnen sich Trinkschalen, genauso wie alle anderen Typen attischer Feinkeramik, bekanntlich durch ein erstaunlich hohes Maß an typologischer Konsistenz von Morphologie und Dekorationsschemata aus. Das Töpfeln und Dekorieren einer individuellen Schale geschieht also stets innerhalb eines in den Grundzügen definierten typologischen Rahmens. Dieser Rahmen legt in etwa fest, welche Zonen der Vasenwand mit ornamentalem Schmuck versehen werden, wo Bildfelder zu liegen haben, oder, im Fall von Kleinmeisterschalen, wo ein Schriftzug erscheinen soll. Zu welchen repetitiven Ergebnissen dieses kunsthandwerkliche Arbeiten in typologisch festgelegten Bahnen führen kann, dafür können die mit wenigen Variationen immer gleichen Außenseiten von Kleinmeisterschalen diesen Typs Zeuge stehen.

Ein Moment der Überraschung besitzt nun aber das Innere dieser und anderer typgleicher Schalen. Was man als Symposiast im Inneren dieser Schale zu sehen bekommt, wird nämlich erst dann deutlich, wenn man den Wein in der Schale ausgetrunken hat. Wer die Heidelberger Schale austrinkt, dem erscheint Herakles, der den Erymantischen Eber geschultert hat und dabei ist, sich schwer bepackt wieder aufzurichten (Abb. 2). Das ist für sich genommen kein besonders ausgefallenes Bildthema. Dennoch wären zahlreiche andere Bildthemen im Schalentondo ebenfalls möglich gewesen: andere Mythenszenen etwa oder die Vorstellungswelt anregende Bilder aus der ›Lebenswelt‹, zum Beispiel Bilder homoerotischer Annäherung oder Bilder von Einzelwesen erschreckender, bedrohlicher, betörender, wundersamer Art wie Gorgonen, Sirenen, Delphine, Kentauern und viele andere mehr.



Abb. 2: Dieselbe Schale wie Abb. 1: Innenbild

Was zwischen allen Varianten der bildlichen Füllung des Tondos von Kleinmeister-schalen fast ausnahmslos gleich bleibt, ist die Rahmung des Tondos. Sie weist dieselbe Repetitivität auf wie die sehr gleichförmigen Außenseiten der Schale mit ihrer minimalistischen, typologisch vollkommen festgelegten Dekoration. Der Kontrast zwischen der festgelegten, quasi vom Gefäßstyp dem Töpfermaler aufoktroierten, allgemeinen Morphologie und Struktur der gemalten Dekoration der Schale einerseits und der höchst variablen Füllung des Bildfelds andererseits, das darauf wartet, trinkend aufgedeckt zu werden, ist sehr ausgeprägt. Für die Symposiasten ist das Tondo der in ihrer Handhabung präskriptiven Schale ein Feld der Überraschung und ästhetischen Unterhaltung. Für den Töpfermaler ist das Tondo der Schale, deren Dekorationsstruktur er sich ansonsten unterordnet,¹⁴ ein Feld der gestalterischen Freiheit.

Freiheit im System des Dekors

Diese Freiheit erlaubt durchaus auch das mehr oder weniger subtile Unterlaufen des aristokratischen Wertesystems, in welchem das Symposion steht. Eine spielerische, auf zarter Klaviatur sich auslebende Variante solchen Unterlaufens findet sich auf der Heidelberger Schale im Zusammenhang mit ihrer konkreten Verwendung. Je nachdem nämlich, von welcher Seite her man die weinbefüllte Schale gereicht bekommt, wird man das Innenbild ›richtig herum‹ wie in Abbildung 2 zu Gesicht bekommen oder eben ›falsch herum‹ wie in Abbildung 3. In den Details der Zeichnung hat der Maler dafür

gesorgt, dass auch das auf dem Kopf stehende Bild gelesen werden kann, wenngleich mit burleskem Ausgang: Auch der Eber setzt seinen rechten vorderen Huf auf den Tondorand, kniet darauf mit dem linken Vorderbein, als sei er in derselben Situation des Sich-Aufrichtens mit schwerer Last begriffen wie Herakles im ›richtig herum‹ gedrehten Bild. Wer trägt also wen, wer hat wen überwunden, wer ist das Tier, wer ist der Mensch?¹⁵



Abb. 3: Dasselbe Innenbild wie Abb. 2 ›auf dem Kopf‹

Der Bilddiskurs um Herakles, paradigmatischer ›héros civilisateur‹ und mutmaßliche Identifikationsfigur der Athener Aristokratie, wird so entscheidend untergraben. Dies erreicht der Maler mit geradezu minimalen Mitteln. Er tut nichts anderes als die vom Schalentypus vorgegebenen ›Kästchen‹ zu füllen: außen die friesförmige Schriftzeile,¹⁶ innen das kreisrunde Bildfeld. Statt diesen vorgegebenen Rahmen zu sprengen, wird mit ihm nur ein wenig gespielt. Wirkung entfaltet dieses Spiel erst im Zusammenwirken mit dem ›Funktionieren‹ der Schale und dem Zufall einer ›richtigen‹ oder ›falschen‹ Ausrichtung des Innenbilds – bei einem Symposion, an dem der Maler selbst nicht anwesend ist. Er hat somit keine volle Kontrolle über den Prozess. Er kann den Symposiasten keine bestimmte Lesart vorschreiben, kann die destabilisierende ästhetische Erfahrung einer Umkehrung des Verhältnisses zwischen Herakles und Eber nur anbieten und die Symposiasten nicht zum ›Mitspielen‹ zwingen. Es findet keine unmittelbare Kommunikation zwischen Maler und Symposiasten statt.

Gerade das aber garantiert dem niederen Handwerker die Freiheit, die Freifelder im dekorativen Gepräge der Vasen trotz des sozial-hierarchischen Gefälles zuweilen mit

grenzüberschreitenden Bildern und Texten zu füllen. Man denke an die seltenen, aber durchaus existenten Schalenbilder von Trinkgelagen, die in wilde, gegen die urgriechischen Ideale des Maßhaltens und der Selbstbeherrschung krass verstoßende Schlägereien oder Sexorgien ausgeartet sind; oder an die ebenso seltenen Fälle, in denen edlen Figuren der athenischen Elite in frecher Anmaßung die Namen von zeitgenössischen Töpfermalern beigeschrieben werden. Ganz und gar nicht selten ist wiederum der Fall, dass die obligatorische Schriftzeile auf den Außenseiten von Kleinmeisterschalen statt mit dem »Freue Dich und trinke gut!«, welches die edlen Konsumenten anspricht, mit einer den banausischen Töpfermaler vergegenwärtigenden Künstlersignatur gefüllt wird: »Soundso hat [die Schale] gemacht«.

Die Freiheit der Vasenmaler: der Form einen Inhalt geben

Die Freifelder im Dekor von griechischer Trinkkeramik haben zwar durchaus den Charakter von kleinen Bühnen, auf denen im Zweifel jegliche Schrecklichkeit oder Burleske Platz findet, doch sind sie gerade nicht die »Bretter, die die Welt bedeuten«. Sie müssen deshalb auch nicht zensiert werden. Sie bleiben gewissermaßen nur Dekor, der den Zwecken der Schale unterworfen ist. Dieser dekorative Imperativ verliert seine Geltung auch im Inneren des Bildfelds nicht, übt seine Herrschaft – und das ist entscheidend – aber im Wesentlichen im Formalen aus und mischt sich kaum in das Inhaltliche ein.

Der thematischen Vielfalt attischer Vasenmalerei steht eine ausgesprochene kompositorische Einförmigkeit gegenüber. Gleichmäßige Flächenfüllung ist hier die ganz und gar ornamentalen Prinzipien entsprechende Devise. Manche Vasenbilder sind dichter, andere lockerer mit Figuren gefüllt. Was man jedoch kaum finden wird, sind Zonen dichter und lockerer Komposition in ein und demselben Bildfeld.¹⁷ Für kreisrunde Schaleninnenbilder ist das Ziel gleichmäßiger Flächenfüllung durchaus herausfordernd, was zu relativ vielfältigen und manch besonders eleganten Lösungen führt.¹⁸ Für grob rechteckige Bildfelder läuft es dagegen sehr oft auf Dreifigurenbilder hinaus. Hier ist auch die Bauchamphora des Euthymides in München um 510 vor Christus keine Ausnahme, die oft und sehr zu Recht als Beleg für Künstlerstolz und -kreativität im athenischen Töpferviertel genannt wird; und zwar wegen ihrer frechen Inschrift »hos oudepot' euphronios« – »wie niemals Euphronios«: sprich, besser bemalt, als es der zeitgenössische Vasenmaler Euphronios je geschafft hätte (Abb. 4).¹⁹ Die Bilder auf beiden Seiten – einmal das ernste und tragische Mythenbild des Kriegerabschieds des Hektor von seinen betagten Eltern Priamos und Hekabe, einmal der ausgelassene Tanz dreier Zecher aus der Lebenswelt – sind thematisch maximal konträr. Statt die beiden unterschiedlichen Themen in eine kompositorische Form zu bringen, die ihnen angemessen und damit ebenso konträr wäre, wiederholt sich auf beiden Vasenseiten die Grundform des – überschneidungsfreien! – Dreifigurenbilds. Wo die moderne Erwartungshaltung die Aufgabe des Künstlers vor allem darin vermutet, die Form zu wählen, stellt sich diese Aufgabe in der attischen Vasenmalerei genau umgekehrt dar: der Form einen Inhalt geben.



Abb. 4: Attisch-rotfigurige Bauchamphora des Euthymides um 510. München, Antikensammlungen

Die Bindung der Vasenmalerei an die ästhetischen und praktischen Zwecke des Gefäßes macht diese Kunst zum Antipoden postkantischer Autonomieästhetik. Autonom sind die Vasenmaler wahrlich nicht: Doch gerade in ihrer dekorativen Unterordnung eröffnet sich ihnen mit dem nur formal definierten und inhaltlich noch zu füllenden Bildfeld ein sehr konkretes Feld der Freiheit. Gerade weil die Banausenkünstler der Griechen »nur« dekorieren, trägt ihre Stimme – übertragen auf die von ihnen bemalten Schalen – bis in den exklusiven Raum des Symposions hinein. Gerade weil die Bühne, welche das Innenbild einer Schale für Geschehen aller Art eröffnet, nicht die Welt bedeutet, ist sie ein zensurfreier Raum, der menschlichen Phantasien, Leidenschaften und Begehren so weite Ausdrucks- und Erfahrungsräume eröffnet.

Anmerkungen

- 1 Vidal-Naquet 1981, 31.
- 2 Eines der Schlüsselwerke ist Tanner 2006.
- 3 Herausragende Realisierungen dieses Projekts sind etwa: Hölscher 1973; 1987; Zanker 1987.
- 4 Der Oxfordter Forscher John D. Beazley (1885–1970) befasste sich mithilfe der aus der Kunstgeschichte importierten »Morellischen Methode« äußerst erfolgreich mit Malerhandzuweisungen zahlloser attischer Vasen.
- 5 Bérard – Vernant 1984.

- 6 Siehe Filser 2017. Der gleichen Fragestellung nachgehend und klug argumentierend gegenteilige Ergebnisse zutage fördernd, doch m.E. mit überholten Forschungsparadigmen arbeitend: Osborne 2018.
- 7 Zu ›Kleinmeisterschalen‹ siehe die umfassende Materialgrundlage Heesen 2011.
- 8 Oder, wenn es sich um eine Hetäre (eine griechische Variante der Geisha) im ansonsten männlichen griechischen Symposion handelt: der Trinkerin.
- 9 Heidelberg, Antikenmuseum des Heidelberg Center for Cultural Heritage S 27; 10174; AVI 8508.
- 10 Das Töpfern und die Bemalung attischer Keramik übernahm – ganz gemäß ›handwerklichem Ethos‹ – oftmals dieselbe Person.
- 11 Grundlegend zur Kultur des Symposions und seiner Keramik immer noch Lissarrague 1987.
- 12 Instrument eines anderen zu sein, wäre nach antiker Auffassung ein Inbegriff von Unfreiheit. Siehe zur Definition eines Sklaven Aristot. pol. 1254b21.
- 13 Siehe insbesondere Dickmann – Heinemann 2015, 18–33, oder auch Dietrich 2020, 45–46.
- 14 Dass sich die Töpfermaler einer typologisch festgelegten Dekorationsstruktur unterordnen würden, ist gleichwohl eine verkürzte Beschreibung. Sie ist zweifellos zutreffend bezogen auf die individuelle Handlung der Bemalung einer konkreten Schale. Bedenkt man jedoch, dass auch das Dekorationssystem insgesamt im Töpferviertel Athens entwickelt wurde, müsste man die Formulierung dahingehend verkomplizieren, dass sich ›die Töpfermaler‹ (nunmehr im Plural, der sich nicht mehr auf die konkrete Einzelhandlung bezieht) selbstentwickelten dekorativen Schemata unterwerfen. Die ›externe‹ Instanz der Kunden spielt in diesen autonomen Prozess erst insofern hinein, als sich nicht jedes neu erfundene Dekorationssystem auf dem Markt auch durchsetzt.
- 15 Doppelbödigkeiten und Ambiguitäten sind integraler Bestandteil der Kultur des Symposions: Neer 2002. Damit geht sicher auch eine gewisse Erwartungshaltung seitens der Symposiasten (und Kunden) einher, sich von Bildern auf Trinkgefäßen überraschen zu lassen. Schränkt dies die Freiheit der Vasenmaler im Sinne eines Zwangs zur Brechung von Konventionen ein? Ich würde diese im anonymen Peer-Review aufgeworfene interessante Frage verneinen wollen: So zahlreich die Fälle leichter oder deutlicher Brechung des Normativen in der attischen Vasenmalerei auch seien, bleiben diese doch immer eher die Ausnahme als die Regel. Nicht der Zwang, sondern die Möglichkeit zum Normverstoß charakterisiert also die attische Vasenmalerei. Eine weitere höchst lohnende, im anonymen Peer-Review zu diesem Text aufgeworfene Frage bestünde darin, zu prüfen, inwieweit sich das hier vorgestellte Konzept der Freiheit des Vasenmalers auf Trinkkeramik für den hierfür besonders offenen Kontext des Symposions beschränkt oder auch etwa auf Keramik für das Grab zuträfe. Dem nachzugehen würde hier leider den Rahmen sprengen.
- 16 Zum Verständnis von scheinbar linearen Textzeilen als ornamentartige, flächige ›Schriftfriese‹ in der griechischen Epigraphik, siehe Dietrich u.a. 2020, 163–171 (N. Dietrich).
- 17 Dietrich 2019, 273–276, aufbauend auf einem Verständnis des ›Bildraums‹ in der Vasenmalerei, entwickelt in Dietrich 2010, insbes. 114–137.

18 Lissarrague 2009.

19 München, Staatliche Antikensammlungen 8731; BAPD 200160; AVI 5476.

Literatur

AVI: Attische Vaseninschriften

BAPD: Beazley Archive Pottery Database

Bérard – Vernant 1984: J. Bérard – J.-P. Vernant, *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, (Lausanne 1984)

Dickmann – Heinemann 2015: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hg.) *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Ausstellungskatalog Freiburg, Archäologische Sammlung der Universität (Freiburg 2015)*

Dietrich 2010: N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2010)

Dietrich 2019 : N. Dietrich, *Remarques sur la valeur heuristique du fragment. Un essai de méthodologie à propos d'un tesson de coupe à Heidelberg*, in : N. Hosoi – E. Lehoux – V. Zachari (Hg.), *La cité des regards. Autour de François Lissarrague* (Rennes 2019) 269–290

Dietrich 2020: N. Dietrich, *Zur heuristischen Kategorie des Kontextes in der Archäologie. Bemerkungen zu einem attischen Schalenfragment des Phintias*, in: J. Bracker (Hg.), *Homo pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue* (Heidelberg 2020) 39–76

Dietrich u. a. 2020: N. Dietrich – J. Fouquet – C. Reinhardt, *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Berlin 2020)

Filser 2017: W. Filser, *Die Elite Athens auf der attischen Luxuseramik* (Berlin 2017)

Heesen 2011: P. Heesen, *Athenian Little-master Cups* (Amsterdam 2011)

Hölscher 1973: T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Würzburg 1973)

Hölscher 1987: T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Heidelberg 1987)

Lissarrague 1987: F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec* (Paris 1987)

Lissarrague 2009: F. Lissarrague, *L'image mise en cercle*, *Mètis* 2009, 13–41

Neer 2002: R. T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530 – 460 B.C.E* (Cambridge 2002)

Osborne 2018: R. Osborne, *The Transformation of Athens. Painted Pottery and the Creation of Classical Greece* (Princeton 2018)

Tanner 2006: J. Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation* (Cambridge 2006)

Zanker 1987: P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987)

Abbildungsnachweis

Abb. 1–3: Hubert Vögele

Abb. 4: Renate Kühling

